Editor:
Tomás Eloy
Martínez

PRIMER PLANO

Su... cultura d...

¿Para qué sirve la crítica de libros? Escritores y críticos cruzan armas 6/7

LA NUEVA LITERATURA DE TERROR

DE MIEDO

El miedo es la emoción más pura y perfecta, más animal y menos civilizada que una persona puede experimentar. Producirla, sin embargo, requiere de construcciones elaboradas. Stephen King, Clive Barker, Robert Bloch, Ramsey Campbell y Brian Aldiss son algunos de los autores de novelas y relatos de terror que más saben del asunto, a los que se puede conocer por las versiones fílmicas de sus textos o por su letra misma, que acaba de invadir las librerías bajo la forma de siete excelentes títulos (páginas 2/3).

Las dos caras de Italo Calvino, 8 *por Miguel Briante*



NUEVA COLECCION DE LIBROS DE TERROR

HISTORIAS ENDEMONIADAS

EDUARDO GLEESON

Editorial Martínez Roca acaba de distribuir, bajo el nombre "Gran Súper Terror", los primeros libros de una serie que, pese a las dudosas tapas y traducciones, resultaba absolutamente necesaria. Basta un vistazo a los catálogos de los videoclubes para darse cuenta de que el cine de terror tiene un público devoto; sin embargo, hacía tiempo que los amantes de la literatura de ese género estaban en desventaja respecto de sus camaradas más visuales. Dos novelas (*Ultratumba*, de Ramsey Campbell, y *La crueldad de la bestia*, de Shaun Hutson), los *Books of Blood* de Clive Barker (*Sangre* y *Sangre 2*) y cinco antologías de relatos (*Horror*, *Horror 2*...) vienen a calmar un poco el apetito argentino de portentos y monstruos. Quizá sea oportuno, entonces, proponer algunas viejas ideas sobre el género, que no se agota en el canonizado Poe ni en películas como *Gritarás hasta morir*.

El miedo es la emoción más pura y perfecta que una persona puede experimentar, la más animal y menos civilizada. Ningún razonamiento, ni a priori ni a posteriori, consigue diluir el duradero y violento impacto de un buen susto. No es de extrañarse, en consecuencia, que la literatura de terror tenga tantos devotos y sea a la vez tan vilipendiada. Como busca suscitar una emoción específica, el miedo, sus defensores y detractores confunden dicho efecto con los medios empleados para producirlo. Unos y otros parten de la misma y falsa premisa: que se trata de una literatura que no apela al intelecto, sino a lo irracional y primitivo. Olvidan que causarle miedo a una persona, mientras no se apele al dolor físico, es diferente de causarle miedo a un gato, y requiere de una construcción tanto más elaborada cuanto más "inteligente" y "culto" sea el sujeto.

La literatura de terror, así como el policial, la novela de espionaje o la ciencia ficción, sufre asimismo la condescendencia de quienes –con engañosa amplitud de miras– sostienen que sólo hay buenas o malas obras literarias, y que toda otra gama de distinciones resulta estúpida e inútil. Este punto de vista, aunque en muchos sentidos correcto, permite soslayar arteramente que "terror" y "espionaje" funcionan también como rótulos comerciales, y que ninguna obra de Dickens o Conrad –aunque hayan frecuentado dichos géneros– llevará jamás esas etiquetas. (Dicho sea de paso: por algo resulta tranquilizador, incluso hoy en día, que una mujer escriba novelitas policiales en vez de "novelas en serio").

No se trata aquí de rescatar a los géneros, que aún se están recuperando de los manifiestos lanzados por el populismo de izquierda durante los años 60. Decir que *Crimen y castigo* puede ser leído como un policial, o que partes de *Los hermanos Karamazov* se aproximan a la novela de terror, sirve a veces para engañar a los incautos. Dostoievski nunca se propuso escribir un policial, sino que a lo sumo funciona como antecedente del género, un antecedente más cercano que –dos ejemplos posibles– la historia bíblica sobre la mujer de Putifar o el *Edipo Rey*. Cuando Stephen King escribió *The Langoliers* (la excelente primera *nouvelle* de su libro *Cuatro después de la medianoche*), en cambio, lo hizo empleando toda una serie de convenciones, limitándose voluntariamente a cierto marco de referencia. *The Langoliers* es formidable, pero no porque vaya más allá del género, sino por lo que logra dentro de éste. Para responder a la pregunta sobre qué constituye un relato de terror, sin embargo, hay que evitar la tentación de buscarle reglas tan estrictas como las de un soneto. Es preferible recurrir a la indiscutida autoridad de H. P. Lovecraft, quien en su ensayo *El horror sobrenatural en la literatura* sugiere una desprolija pero sensata respuesta.



Primero, entonces, lo innegable: la literatura de terror tiene una identidad histórica. Dejando de lado tradiciones orales y antecedentes dudosos, como alguna carta de Plinio el Joven (siglo II d.C.), se constituye en el 1700, cuando las amenazas de la religión cristiana comienzan a perder su efecto. La primera novela gótica, *El castillo de Otranto*, de Walpole (1764), es también la primera novela de terror, rápidamente sucedida por hitos como *Los misterios de Udolfo*, de Ann Radcliffe (1794), y *El monje*, de Matthew G. Lewis (1796). Clara señal de que se trataba de un género fue *Northanger Abbey*, la temprana parodia del mismo que escribió Jane Austen, publicada en 1818. Desde entonces se fueron sucediendo los nombres: Maturin, Beckford, Mary Shelley, Gautier, Le Fanu, M. R. James, Dunsany y muchísimos otros.

El segundo paso, siempre siguiendo a Lovecraft, es hallar un criterio que permita agrupar a la mayor parte de los textos históricamente considerados como literatura de terror. Re-

UN ENSAYO DE STEPHEN KING

EL BUEN SUEÑO DE TERROR

STEPHEN KING

Soy escritor de profesión y eso significa que las cosas más interesantes que me pasaron sucedieron en sueños. Pero como soy un novelista dedicado al terror y también un hijo de mi tiempo, y porque creo que el terror no aterra excepto que al lector o al espectador lo toque personalmente, no puedo evitar que lo autobiográfico aparezca, todo el tiempo. En la vida real, el horror es un sentimiento con el que uno se enfrenta solo. Es un combate que se libra en los rincones más recónditos del corazón.

El horror, el temor, el miedo, el pánico son sentimientos que ponen cuñas entre la gente, que nos separan de la multitud y nos dejan solos. Resulta paradójico que sentimientos y emociones que se asocian con el "instinto de la masa" provoquen eso, pero las multitudes son lugares solitarios, se sabe, una comunidad sin amor. Las melodías del relato de terror son simples y repetitivas, melodías que desestabilizan y desintegran... pero otra paradoja es que el desfogue de esas emociones parece regresar las cosas a un estado más fijo y constructivo.

El género del que hablo, en libros, películas o televisión, es uno solo en realidad: la imitación del horror. Y una de las preguntas que suele aparecer –generalmente formulada por gente que captó la paradoja pero que quizá no la articuló con claridad en su cabeza– es la siguiente: ¿Por qué querría alguien inventar cosas horribles cuando hay tanto horror verdadero en el mundo?

La respuesta parecería indicar que inventamos horrores para que nos ayuden a sobrellevar los reales. Con la imaginación infinita de la humanidad, tomamos esos elementos tan desintegradores y destructivos y tratamos de convertirlos en herramientas... para desmantelarlos. El término *catarsis* es tan antiguo como el drama griego, y algunos practicantes de este campo, mi campo, lo han usado bastante irreflexivamente para justificar lo que hacen, pero aquí conserva aún su aplicación restringida: el sueño de terror es en sí mismo una válvula de escape.

Cuando terminé *El resplandor* y luego de un mes de descanso, me dispuse a escribir una nueva novela, cuyo título provisorio era *La casa de la calle Value*. Iba a ser un *roman à clef* sobre el secuestro de Patty Hearst, su lavado de cerebro (o su despertar sociopolítico, según los puntos de vista, creo), su participación en el robo del banco, el tiroteo en el escondite del Ejército Simbionés de Liberación en Los Angeles, la fuga a través del país, todo. Me pareció un tema fuerte y, sabiendo que se iban a escribir un montón de libros de no-ficción sobre el asunto, me pareció que sólo una novela podría explicar, con éxito, todas las contradicciones. Bueno, nunca escribí ese libro. Nunca pude encontrar la manera de encarar el libro de Patty Hearst. Y durante las seis semanas que trabajé en eso, otra cosa empezó despacito a darme vueltas en la cabeza: una noticia que había leído sobre una fuga accidental de armas químicas y bacteriológicas en Utah. Los terribles microorganismos habían escapado de sus latas y habían matado unas ovejas. Pero, se agregaba en la nota, si el viento hubiera estado soplando en la dirección contraria, la buena gente de Salt Lake City se habría llevado una sorpresa desagradable. El artículo me hizo acordar de una novela de George R. Stewart, *Earth Abides*. En el libro de Stewart una plaga aniquila a la mayor parte de la humanidad, y el protagonista, inmune gracias a la providencial picadura de una serpiente, presencia los cambios ecológicos que provoca la desaparición de los hombres. La primera mitad del extenso libro de Stewart es cautivante; la segunda se hace más cuesta arriba: mucha ecología, poco argumento.

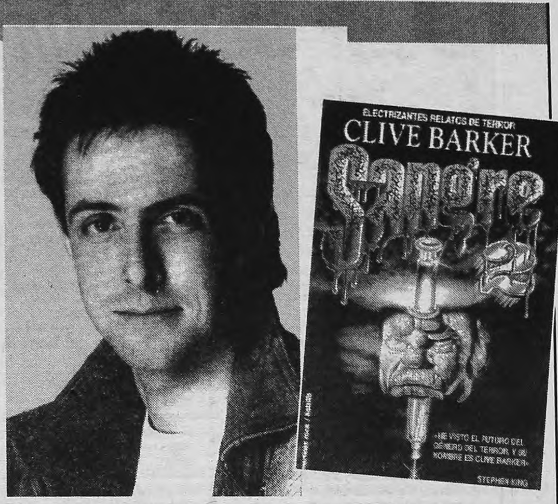
sulta menos difícil de lo que sería esperable: "Los auténticos cuentos macabros cuentan con algo más que un misterioso asesino, que unos huesos ensangrentados o que unos espectros agitando sus cadenas según la vieja regla (...) tiene que existir una sugerencia (...) del concepto más tremendo de la mente humana: la maligna y específica suspensión o la derrota de las leyes desde siempre vigentes en la Naturaleza, que representan nuestra única salvaguarda en contra de los asaltos del caos y de los demonios del espacio insondable", escribe en ese ensayo el autor de *El color que cayó del cielo*.

La presencia del elemento sobrenatural –el hecho de que sólo una causa sobrenatural sea capaz de explicar los eventos narrados– define al relato de terror, lo diferencia del suspenso y la literatura fantástica. *El silencio de los inocentes*, de Thomas Harris, podrá ser muy espeluznante, pero a la larga sólo describe conductas que también figuran en el informe de la CONADEP; *La isla al mediodía*, de Julio Cortázar, genera una atmósfera siniestra, pero lo que ocurre en el cuento puede atribuirse a una pluralidad de causas, no todas sobrenaturales. El suspenso y la literatura fantástica se parecen a la vida: el terror tiene la textura de los sueños.

La nueva serie de Martínez Roca, aparte de poner en circulación a un gran número de autores no conocidos en el país, permite reflexiones como las precedentes. Por fortuna también nos permite un placer más irresponsable, nuestro propio *vinum diaboli*. La bruja de *El coloquio de los perros*, de Cervantes, justifica su conducta con esta sola frase: "Buenos ratos me dan mis untos".



Bajo los poco sutiles títulos de "Sangre" y "Horror", la editorial Martínez Roca publicó una serie de siete libros (y es el comienzo) de terror, en los que se destacan los maestros Stephen King y Clive Barker y autores nuevos para el público local como Ramsey Campbell, Brian Aldiss, Robert Bloch, Richard Matheson y Charles L. Grant, entre otros. Un ensayo sobre el género del autor de "Carrie" y "Cuatro después de la medianoche" acompaña dos notas sobre la nueva colección.



CLIVE BARKER Y SUS LIBROS DE SANGRE

HIJO DE LA NOCHE

E. G.

Se sabe que el doctor Sigmund Freud, además de dedicarse a los estimulantes corticales y las figurillas antiguas –que lo sobreviven, mortuoria y primorosamente dispuestas en su casa de Londres–, tuvo cierto interés por las bellas letras. Quizá por eso *Lo siniestro*, su ensayo sobre E. T. A. Hoffmann, es siempre la primera y obligada referencia bibliográfica bajo el rubro "Psicoanálisis y Literatura". Las conjeturas de Freud acerca de los mecanismos del terror son acertadas y geniales, tanto más porque Hoffmann, su punto de partida, sólo puede provocarle miedo a un espíritu infantil. Es una pena, sin embargo, que Freud no haya basado sus reflexiones acerca de lo siniestro sobre uno de sus casos más famosos, "el hombre de los lobos". En el sueño recurrente de ese señor, se abría la ventana de su cuarto para revelarle un nogal, y sobre las ramas del nogal seis o siete lobos o perros blancos que lo miraban fijo. "El hombre de los lobos", pintor aficionado hasta el fin de sus días, hizo un dibujo de su pesadilla, que se conserva en el Museo Freud de Londres. El impacto de la imagen cruda supera a los cuadros de Fuseli y al relato del sueño: ¿Qué hacen los lobos en el árbol? ¿Son lobos, perros o zorros? ¿Por qué (me) miran fijo?



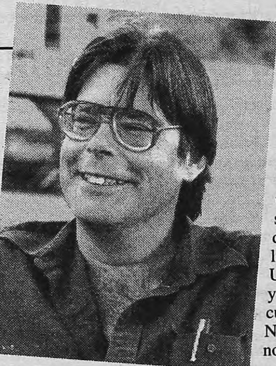
De los escritores contemporáneos que se dedican a la literatura de terror, el británico Clive Barker (Liverpool, 1952) es quien mejor comprende el secreto del "hombre de los lobos", la culpa de mirar y el pánico de ser mirado. Y tanto comprende eso que los psicoanalistas llamarían miedo a la castración que, cuando la literatura no le resulta lo suficientemente visual, opta por dirigir películas, como *Hellraiser* (*El pacto*) y *Nightbeed* (*Hijos de la noche*).

El agente literario de Clive Barker no pierde oportunidad de imprimir los elogios que Stephen King ha derramado sobre el autor británico: "He visto el futuro del género de terror, y su nombre es Clive Barker". Por una vez, la estratagema comercial encierra una apreciación crítica justa. Si King tiene un heredero, su nombre es Clive Barker, y por muchos motivos: el lenguaje pendenciero que de golpe se vuelve elevado y metafórico, lo perfecto de sus ambientaciones, la fuerza evocativa de cada página, cada párrafo. Pero la apreciación crítica es justa, también, porque al autor de *The Great and Secret Show* y *Weaveworld* le falta todavía un poco para alcanzar a su maestro. Mientras lo hace, sin embargo, conviene ir leyendo los volúmenes de relatos *Sangre* y *Sangre 2*, que acaba de distribuir Martínez Roca. Y quien se sienta lo suficientemente freudiano como para querer más imágenes de lo mismo puede alquilar la película *Candyman*, de Bernard Rose, excelente versión de uno de los relatos de *Sangre*.

En ese momento yo vivía en Boulder, Colorado, y solía escuchar la radio de una secta que emitía desde Arvada. Un día escuché a un predicador explayándose largamente sobre la Biblia. "Sobre cada generación la plaga caerá una vez." Tanto me gustó cómo sonaba la frase –parecía una cita de la Biblia, sin serlo– que la escribí en el momento y la pegué sobre mi máquina de escribir: "Sobre cada generación la plaga caerá una vez".

La frase, la noticia de las armas químicas y bacteriológicas derramadas en Utah y mis recuerdos del libro de Stewart se entrelazaron con mis ideas sobre Patty Hearst y el Ejército Simbionés de Liberación y un día, sentado ante mi máquina de escribir, con los ojos saltando de la tétrica homilía pegada en la pared a la enloquecedora hoja en blanco de la máquina, escribí, por escribir algo: "El mundo se termina pero todos los del Ejército Simbionés de Liberación son inmunes, de algún modo. Una serpiente los picó". Miré las frases durante un rato y escribí: "Se terminó la escasez de petróleo". Me pareció un pensamiento muy jovial, en el más horrible de los sentidos. Bajo "Se terminó la escasez de petróleo" escribí en un orden apresurado: "Se terminó la polución. Se terminaron las carteras de piel de cocodrilo. Se terminó el crimen. Una temporada para descansar". Ese final me gustó, sonaba como algo que debería escribirse. Lo subrayé. Me quedé allí sentado unos quince minutos más, escuchando a los Eagles en mi grabadorcito, y escribí: "Donald DeFreeze es un hombre oscuro". No quería decir que DeFreeze fuese negro; es que de pronto se me ocurrió que, en las fotos del robo al banco en el que participó Patty Hearst, apenas se podía ver la cara de DeFreeze. Tenía puesto un sombrero que hacía que hubiera que adivinar cómo era. Escribí "un hombre oscuro y sin cara" y levanté la vista para ver otra vez esa máxima espeluznante: "Sobre cada generación la plaga caerá una vez". Y eso fue todo. Me pasé los dos años siguientes escribiendo un libro aparentemente interminable llamado *Apocalipsis*. El manuscrito terminado quedó en más de mil doscientas páginas.

Muchas veces odié *Apocalipsis* con toda mi fuerza, pero en ningún momento dejé de sentirme empujado a seguir escribiendo. Inclusive cuando las cosas se complicaban, el libro me producía una emoción loca, feliz. Cada mañana no veía el momento de sentarme frente a la máquina de escribir y volver a meterme en ese mundo donde Randy Flagg podía volverse a veces un cuervo, a veces un lobo, y donde la gran pelea no era por nafta sino por almas humanas. Debo admitir que tenía la sensación de estar bailando un alegre tap sobre la tumba de todo el mundo.



En su apariencia, *Apocalipsis* cumple bastante con las convenciones del género: una sociedad apolínea es invadida y desarmada por una fuerza dionisíaca (en este caso, una cepa de virus de supergripe que mata a casi todo el mundo). Más adelante, los sobrevivientes de la plaga se descubren divididos en dos campos: uno, ubicado en Boulder, Colorado, reproduce la sociedad apolínea que acaba de destruirse; el otro, ubicado en Las Vegas, Nevada, es violentamente dionisíaco.

Pero bajo las convenciones morales del relato de terror puede entreverse la cara del verdadero hombre-lobo. Buena parte de la compulsión que me llevaba a no parar de escribir *Apocalipsis* provenía, obviamente, de imaginar un proceso social blindado que un solo golpe puede destruir. Me sentía un poquito como Alejandro al elevar su espada sobre el nudo gordiano y gritar: "Mierda, desatarlo: se me ocurre algo mejor". Y también me sentía un poquito como suena Johnny Rotten en el comienzo de esa canción clásica y electrizante de los Sex Pistols, "Anarquía en el Reino Unido": emite una especie de gruñido y luego entona. "Right...NOW", se escucha su voz, y uno se siente aliviado. Nada más se sabe; estamos en las manos de un auténtico loco.

Con ese estado de ánimo, la destrucción del mundo-tal-como-lo-conocemos resulta un verdadero alivio. No más Ronald McDonald, no más porquerías en la televisión, no más terrorismo, no más mierda. Sólo el nudo gordiano desanudándose en el polvo.

(Tomado de Danse Macabre, *La danza de la muerte.)*
Traducción: G.E.

Best Sellers///

	Ficción	Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Cuentos de los años felices*, por Osvaldo Soriano (Sudamericana, 15 pesos).	1	8
2	*Como agua para chocolate*, por Laura Esquivel (Mondaderi, 15,90 pesos).	2	12
3	*Lituma en los Andes*, por Mario Vargas Llosa (Planeta, 17 pesos).	4	3
4	*Un campeón desparejo*, por Adolfo Bioy Casares (Tusquets, 12 pesos). Nouvelle –no por eso un Bioy menor– en la que el autor de *La invención de Morel* y *Dormir al sol* retoma, para felicidad de sus fieles lectores, el tema de la mujer como espejismo mecánico o fantasma de la mente que se persigue sin cuidado, ni fortuna.	-	-
5	*Persecución*, por Sidney Sheldon (Emecé, 10 pesos). Compleja historia de un japonés solo en un país extraño, acosado por un tío que planea matarlo.	5	4
6	*El naranjo*, por Carlos Fuentes (Alfaguara, 19 pesos).	3	4
7	*Las palabras andantes*, por Eduardo Galeano (Catálogos, 18 pesos). Relatos en el estilo de *La memoria del fuego* en los que Galeano retoma su personal visión de la realidad latinoamericana. A estos nuevos textos del autor de *Las venas abiertas de América Latina* los acompañan ilustraciones del brasileño José Francisco Borges.	-	-
8	*Nos veremos*, por Mary Higgins Clark (Emecé, 14 pesos).	6	4
9	*Asesinato perfecto*, por A.J. Quinnell (Emecé, 14 pesos).	9	2
10	*Canciones del más acá*, por Mario Benedetti (Seix Barral, 15 pesos).	10	9

	Historia, ensayo	Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Narcogate*, por Román Lejtman (Sudamericana, 19 pesos).	1	3
2	*Elogio de la culpa*, por Marcos Aguinis (Planeta, 17 pesos). El autor rescata la culpa como elemento fundamental en la conformación de la estructura de las sociedades y del hombre, para reflexionar sobre el repliegue de la moral visible en el aumento de la violencia, la xenofobia y la corrupción.	4	3
3	*Curas sanadores*, por Víctor Sueyro (Planeta, 15 pesos).	3	8
4	*Hacer la Corte*, por Horacio Verbitsky (Planeta, 22 pesos).	2	8
5	*El tamaño de mi esperanza*, por Jorge Luis Borges (Seix Barral, 15 pesos).	5	6
6	*Horóscopo chino*, por Ludovica Squirru (Atlántida, 12 pesos).	7	3
7	*En defensa propia*, por Luis Moreno Ocampo (Sudamericana, 18 pesos).	10	16
8	*El jefe*, por Gabriela Cerruti (Planeta, 19 pesos).	-	28
9	*Breve historia de los argentinos*, por Félix Luna (Planeta, 18 pesos). El autor de *Soy Roca* relata en un estilo ameno y sintético la historia delpaís desde antes que lo fuera –cuando llegaron los primeros colonizadores– hasta poco después del golpe de Estado que en 1955 desalojó a Juan Domingo Perón de la presidencia.	-	-
10	*Rebeldía y esperanza*, por Osvaldo Bayer (Ediciones B, 17 pesos). Recopilación de artículos del autor de *La Patagonia rebelde* en los que se analizan las nociones de esperanza, responsabilidad y paciencia a través de su lectura de la historia reciente y se reproducen sus polémicas con Terragno, Abós y Sabato.	-	-

Librerías consultadas: Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe, Gandhi, El Ateneo (Capital Federal); El Monje (Quilmes); Ameghino, Homo Sapiens, Lett, Ross, Técnica, La Médica, Laborde (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

Nota: Para esta lista no se toman en cuenta las ventas en quioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanzas en la reimpresión. En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías son cotejados con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

Mario Vargas Llosa: **Lituma en los Andes** (Planeta). Ganadora del Premio Planeta español, esta novela vuelve a presentar al cabo Lituma, abocado ahora a esclarecer tres misteriosas desapariciones. Ciertos recursos de la maestría narrativa del Vargas Llosa partícipe del boom reaparecen en esta última obra del autor de *La casa Verde*.

Daniel Filmus (compilador): **Para qué sirve la escuela** (Tesis). Especialistas como Cecilia Braslavsky, Adriana Puiggrós y Juan Carlos Tedesco son algunos de los convocados por Daniel Filmus para hacer sus aportes al debate sobre la crisis educativa y sus posibles soluciones.

LANZALLAMAS — El sindicalismo al día

Periodista especializado en la actividad sindical, social y política, autor de *Ejército y sindicatos* en colaboración con el sociólogo Juan Carlos Torre, *El sindicalismo después de Perón*, *Breve historia del sindicalismo argentino*, *El poder sindical* y *De Perón al Proceso*, Santiago Senén González ha vuelto a la carga. Junto al politólogo, docente universitario y colaborador de *La Ciudad Futura*, Fabián Bossoer, acaban de publicar, con pocos meses de diferencia, dos libros que explican los acontecimientos que marcaron el período 1983-1989 e indagan en la imagen de los principales dirigentes que el gremio metalúrgico proyectó a la vida sindical.

La trama gremial (Corregidor), originalmente escrito para una editorial que pasó a mejor vida, es una crónica de los hechos político-sindicales más relevantes ocurridos entre el alfonsinismo y la llegada del menemismo, ilustrada por los testimonios de sus protagonistas, los cinco ministros de Trabajo que actuaron entonces como intermediarios entre el Gobierno y el movimiento sindical. Antonio Mucci, Juan Manuel Casella, Hugo Barrionuevo, Carlos Alderete e Ideler Tonelli, cada uno de ellos con un origen y un estilo diferente "enfrentaron o concertaron mientras se tejía una estrecha malla que trataba de acotar sus acciones".

El hombre de hierro (misma editorial) toma su nombre de uno de los films del ciclo del director polaco Andrzej Wajda sobre las luchas de los trabajadores de su país durante los sesenta y setenta. Si para Wajda el Hombre de Hierro era un gremialista de la nueva generación, para Senén González y Bossoer es un recorrido, facilitado por las relaciones que estableciera el primero en su trayectoria como periodista gremial, por la vida de los cuatro dirigentes sindicales más representativos generados por el gremio metalúrgico: Augusto Vandor, José Rucci, Lorenzo Miguel y Naldo Brunelli. "No son todas señoritas –explica Senén González–, son hombres con sus pro y sus contras como todo ser humano, en algunos casos con una filosofía que algunos ubican a la derecha como Rucci, un pragmático con un peronismo sin Perón como fue Vandor; un hombre que ha sobrevivido a todas las etapas durante cuarenta años como es Lorenzo Miguel y uno ascendente, más allá de que quede como diputado nacional, que es Brunelli."

En cuanto a lo que les deparará el futuro, el epílogo es contundente al respecto. "El problema del Hombre de Hierro es cómo mantener conquistas laborales sin desconocer los riesgos de quedar marginado de los proyectos de transformación que se dan en las empresas..." pero el interrogante queda abierto: "¿Quién encontrará la llave?".

Ninguna de las dos obras se propone ser más que una crónica pero, como lo definió Juan Carlos Torre –cuyo prólogo a *El hombre de hierro* es tan riguroso como interesante– en la presentación, tienen el atractivo "de un estilo de abordaje que cada vez es menos frecuente, el estilo reporter que informa y en el que falta el juicio condenatorio o celebratorio que con frecuencia domina hoy al periodismo".

SYLVINA WALGER

Carnets///

POESIA

El exilio más largo

SALARIOS DEL IMPIO, por Juan Gelman. Libros de Tierra Firme, 1993, 64 páginas.

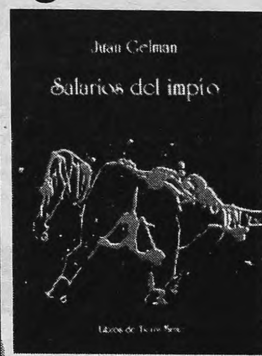
Hacia marzo de 1984, cuando ya proliferaban los pavorosos relatos sobre los años oscuros de la dictadura, Juan Gelman y Osvaldo Bayer publicaron *Exilio*. "Bajo la lluvia ajena" se llamaba la serie de poemas en prosa que Gelman reunió en ese libro estremecedor: Allí se leía: "Quien contempla el exilio es absorbido por él. Podrá hablar del exilio, pero nunca de sí (...). Le pasó lo más terrible: ya no desea." *Salarios del impío* continúa aquel texto, con poemas escritos en París, Ginebra, México y Nueva York, entre 1984 y 1992. Lo continúa y, como una daga hiriente, lo afina: el exilio se vuelve una categoría existencial. Múltiple y ubicuo, trastorna todas las relaciones de sentido. Las breves prosas de este libro producen una rara sensación de austeridad. Quizá porque repiten el modo en que el exilio modifica los signos y los cuerpos: les acerca distancia, los colma de nada y los desvive. *Salarios del impío* es quizás una coda, una frontera en la poética de Gelman y, a la vez, la prefiguración de lo nuevo.

A menudo, la poesía aspira a retener el tiempo fugitivo, evocar el aura de los objetos, sugerir un tono oral o representar al otro, a lo otro. Aspira también a lo imposible: recuperar el instante donde la memoria agoniza; *ser* aquello que se ve; temblar con una honda respiración carnal; volverse lo otro, lo distinto, lo ajeno, lo diverso del yo. Pero todo lo transfigura el exilio y Gelman explora y solicita en este libro sus resultados poéticos.

En el exilio, el poema se vuelve el único medio de reunión con aquello que la memoria apenas puede restituir ante un deseo moribundo: "La verdadera nada –escribe Gelman– es el espejo que envenena los rostros del deseo, convierte la memoria en cuerpo fugitivo de la unión". El poema ocurre así en un vacío de tiempo histórico, en un vacío de pasado, en un vacío de porvenir: ni acontecimiento, ni infancia, ni esperanza. Su tiempo es sólo virtual: "El sin tierra ve ahora los otoños que su niñez no sabe traicionar. Allí pasó mañana. Tiembla de siempre en nunca más. No cesa su porción de infinito". Tiempo virtual y espacio irreal: en el exilio el mundo se desdibuja y altera. Se habita una patria expulsada hacia el delirio de la visión: "Un día vi la luz llena de manchas, ésas que el ojo inventa para negar al sol. Manchas de mariposas convirtiéndose en jirafa y todo lo contrario".

Desde sus comienzos, Gelman sondeó en su poesía el efecto de oralidad, que basa su eficacia en imitar el espectro de la lengua materna y evocar un tono conversado. En el exilio, esa lengua se distorsiona con los ritmos y el hermetismo de la lengua extranjera. El poema de Gelman busca entonces un habla recóndita, que acentúa los rasgos propios hasta rozar lo agramatical o el neologismo: "Puma verde, ya no te empumes, ya cantés, ya te comás el libro que arde".

Ser otro es el estado que el exilio vuelve dramáticamente real, es decir, ser ajeno hasta en lo íntimo. De allí que en *Salarios del impío* se reiteren imágenes que aluden a dos polos de extrañamiento. Uno es la animalidad, como exilio de lo humano. Investidura del alma en el puro instinto del vivir: "Alma que sólo ves un animal herido en el fondo del espejo: cesa ya de jadear". Otro es el amor, donde no hay individuo que persista en su ser: "La nada existe antes que el amor –escribe Gelman–, pero el amor la crea. Zona vacía, revidas y remuertes en cada punto delcero de la noche". Como lo prueban los dibujos eróticos de Carlos Gorriarena, que prolongan los textos con trazos pasionales, los poemas de este libro pueden leerse además como una extraña letanía de amor. Un poema de amor que reconoce en el exilio su modelo hecho de presencia y vacío, de cercanía y distancia, de fantasmal comunión en la nada.



Salarios del impío sugiere algunas conjeturas. la Primera es que, después de la experiencia atroz de la dictadura, el lenguaje no es inocente y la palabra poética debe reconstituir las heridas del sentido hundiéndose en la paradoja, en la soledad y en el espanto, con un vocablo nuevo y aventurado. La segunda es que un poema de amor, toda vez que trata sobre vínculos humanos en un contexto histórico, es, de un modo profundo, también político. La tercera es que acaso el poema ya esté exiliado. Exiliado del habla, del tiempo, de la historia, de la vida cotidiana. Y que, a riesgo de fracasar, su único coraje sea volver siempre a su cielo perdido con la gastada moneda del idioma, la moneda que nada puede comprar.

JORGE MONTELEONE

FICCION

Liviana aristocracia

Cronista de vacuidades, actor, biógrafo del rey de España, *bon vivant*, y *belle-letriste* (imposible resistirse al lustre peyorativo de ambos glacismos), José Luis de Vilallonga acomete la finisecular tarea de narrar la vida de una familia de la aristocracia barcelonesa en el preludio a la Guerra Civil Española. *El gentilhombre europeo* es la primera novela de una ambiciosa trilogía. A la manera de las sagas novelísticas de principios de este siglo como *La saga de los Fortsye*, del inglés John Galworsth, la familia, en este caso los Vallehermoso, condensa un microcosmos especular en el cual se reflejan las mutaciones del rostro de una época. Consciente de la liviandad de su prosa, Vilallonga elude la carísima aspiración de revisitar el palacio de la panóptica memoria proustiana y despliega una trama lineal sin pliegues ni devaneos.

José Vallehermoso, alter ego de Vilallonga (las pistas son flagrantemente obvias), vástago de la familia, es educado por su abuela, la irascible marquesa, quien estrábicamente desprecia y compadece a su hijo y a su nuera, depositando todos sus anhelos de trascendencia en su nieto. El padre de José, militar y chambelán del rey Alfonso XIII, vive humillado por su mujer, una cortesana cosmopolita que dice detestar el provincianismo del pueblo español, lo cual no le impide convertirse en la sigilosa amante del rey. Históricamente, el período que abarca la novela está signado por la revuelta de los obreros y la paranoia nacional generada por los atentados anarquistas, confuso telón detrás del cual languidece, raudamente, la aristocracia hispánica.

La fugaz dictadura de Primo de Rivera, quien, además, corteja a la marquesa, precipita el lento derrum-



ENSAYO



DIOS, PATRIA Y COCA-COLA, por Mark Pendergrast. Javier Vergara Editor, 1993. 536 páginas.

Un mito dulce

La historia de la gaseosa más famosa del mundo se ha contado en numerosas ocasiones, pero este libro es por lejos el más informado, el más equilibrado, el más fascinante. Enfoca el tema con una minuciosidad extrema, pero le añade el sentido de la oportunidad para insertar anécdotas memorables. Brinda con justeza y amplitud el marco histórico general y popular, hasta convertirse en una historia de Estados Unidos desde un ángulo insólito. Cuando aparecen datos negativos o esquivados con esmero en las historias oficiales, lo hace al mismo tiempo con franqueza y sin buscar el escándalo por el escándalo en sí. Hay que agradecer además que se mantenga en el terreno de la información magistralmente estructurada, sin caer en los arrebatos literarios tan frecuentes en este tipo de obras, salvo una brevísima oda a la dimensión "religiosa" del producto, cerca del final.

La aparición de Coca-Cola en 1886, a buena distancia de su botella célebre, se produjo en el lecho de Procusto de los numerosos productos "medicinales" destinados a calmar las ansiedades y dolencias "neuróticas" de la vida moderna. Entre ellos se destacaba, por ejemplo, el Vin Mariani, mezcla de vino con cocaína, en un momento en que aún se desconocían los efectos adictivos. El producto era defendido por escritores como Zola, reinas como Victoria y tres Papas sucesivos. Por la misma época las hojas de coca boliviana y su subproducto fueron recibidos como una bendición por el químico y farmacéutico John Pemberton, que creyó encontrar (al igual que Freud) una cura milagrosa para el hábito de la morfina. Más tarde mezcló en el jarabe las nueces de cola africanas. Dos vendedores, Frank Robinson y David Doe, bautizaron con mucha sencillez la bebida marrón, recurriendo a dos de sus componentes. En las historias oficiales, después de que se retiró la cocaína, en 1903, ese origen es cuidadosamente escamoteado.

Pendergrast narra con el suspenso de una buena novela de espionaje los avatares de la famosa "fórmula secreta", describe el renovador y célebre contrato con las embotelladoras, se goza con el momento en que se comete el error del siglo: cambiarle el sabor. Compone además con mano de biógrafo sereno el perfil de los dirigentes clave, y describe en detalle las relaciones de la firma con la estructura política estadounidense, incluyendo su difusión extrema durante la Segunda Guerra Mundial, que la universaliza definitivamente.

Los libros sobre empresas abundan, pero pocos alcanzan, como éste, el impulso y la precisión de una saga entre impresionante y patética, entre política y trivial. Tal vez porque más que de una empresa habla de un mito contemporáneo, y por lo tanto espurio comparado con los de la Antigüedad. Por sus venas simbólicas no corre sangre sino un líquido gaseoso, evanescente, pero que mueve por año el equivalente en dólares al presupuesto de unos cuantos países.

ELVIO E. GANDOLFO

EL GENTILHOMBRE EUROPEO, por José Luis de Vilallonga. Tusquets, 1993, 300 páginas.



be de la monarquía; mientras tanto el *heaureu* (heredero en catalán) de los Vallehermoso es enviado a un colegio regenteado por los jesuitas, donde la harán percibir la lógica tribal de la igualdad y sus diferencias. La novela eclosiona con la dimisión voluntaria del rey Alfonso, quien, presintiendo el advenimiento de la República, abandona sus bienes en España y parte exiliado junto a sus preciados caballos de polo. Obviamente, la corte y todos sus satélites lo imitan en su huida; la mayoría recala en Biarritz, Mónaco o Saint-Tropez, mientras España pone un pie en el umbral de uno de los tramos más oscuros y cruentos de su historia: la Guerra Civil. En el soleado exilio que la familia Vallehermoso comparte con otros ilustres disidentes como el gran duque Dimitri y la princesa Sherbatov, comienzan el oprobio y la vergüenza de *ser españoles*, de pertenecer a una nación (más exacto sería decir a una clase) que ha consentido que *su* rey escape ensordecido por los gritos de la turba que clama por su cabeza. El viraje que las circunstancias imprimen en la educación del heredero de los Vallehermoso es abrupto: su madre, al presentarlo al rector del colegio suizo donde continuará sus estudios, aclara: "No me siento nada orgullosa de ser la madre de un gentilhombre español... Si les he traído a mi hijo es, ante todo, para que hagan de él un gentilhombre europeo...". En definitiva, este designio se cumple con la fatuidad que sólo puede otorgar la perfecta concordancia entre causa y efecto, puesto que Vilallonga ha escrito *El gentilhombre europeo* en francés (la presente traducción es de la poeta argentina Juana Bignozzi), cortando las pocas hebras que hubieran podido unir su novela al tapiz de la literatura española de este siglo, y prefiriendo la aristocracia de un idioma a la realeza de una lengua.

ERNESTO MONTEQUIN

HUMOR

BUFFET FREUD 2, CARNE DE DIVAN, por Rudy. Ediciones de la Flor, 1993, 254 páginas.



Terapia de risa

Hubo una vez un psicoanalista argentino que justificó su voto por el radicalismo a partir de las teorizaciones de Lacan sobre el objeto *a* y el sujeto barrado. Otro, más lejos en el tiempo, diagnosticó un intento de parricidio de un autor nacional basándose en un error de imprenta. Hay quien habla de lapsus, mientras otros los califican de excesos, pero estos dos ejemplos, que son apenas una breve muestra, permiten ver una de las características del psicoanálisis, al menos en la Argentina. Nada de lo humano le es ajeno y se considera con derecho a invadir cualquier zona de la vida, de la cultura, de la política o del mundo del espectáculo, por citar sólo algunos territorios de exploración posible. Por lo tanto, en *Buffet Freud 2*, todo el mundo sabe de psicoanálisis: porteros, mozos de bar y hasta un perro, el eficaz suplente del Dr. Karl Psiquembaum, su mascota Colita, que se ocupa de las neurosis del ratón Jerry. Por otra parte, Rudy imagina a través de los personajes que integran el grupo Buffet Freud –el citado Psiquembaum, Jean-Jean Dusignifiquant, Anafreudiana Taumgarten, el licenciado Supositoire, entre otros– que el psicoanálisis ha llegado a todas partes del mundo y se ha adaptado a las características de cada lugar. Es lo que ocurre con la tribu Psique-Psique en los relatos del profesor Brujo Nube Simbólica, con Agorafobia Oriental donde opera el doctor Vel-Tang-Chung y con Sicilia y las peculiares técnicas de asociación libre impuestas por Giovanni "Falo" Altapronta.

La sensación permanente es que Rudy no cae en una crítica fácil del psicoanálisis para hacer humor, sino que lo hace a partir de él y con él. Y realmente le saca el jugo en esta segunda parte, llena de retratos, situaciones, parodias e ironías que nunca repiten sus mecanismos.

MARCOS MAYER

Producción: Christian Kupchik



¿PARA QUE SIRVE LA CRITICA?

C.K.

Semana a semana, los periódicos de las grandes capitales incluyen un cuadernillo conocido como suplemento cultural. Además de las notas concernientes a distintos aspectos específicos de la materia de que se ocupan, todos dedican un par de páginas a una sección fija: la crítica o reseña (aunque no debería ser lo mismo) bibliográfica. Estas pequeñas notas están firmadas por periodistas culturales, escritores o bien miembros del mundo académico, aunque en más de una ocasión estos roles pueden llegar a coincidir. En principio, su implacable presencia está pensada como un servicio indispensable para: a) los lectores; b) libreros y editores, que las toman como referentes; c) los propios escritores, quienes pueden llegar a descubrir aspectos no imaginados de sus propias obras y d) teóricos y degustadores de la crítica como agudo ejercicio creativo. Sin embargo, no hace falta ser un experto en marketing para descubrir que las críticas suelen ser rescatadas en muy escasas oportunidades por todos los involucrados, en particular los lectores.

Muchas son las razones aducidas para que ello suceda. Desde los marcados intereses del sistema que les da vida hasta la falta de distancia entre los críticos y la obra a comentar, distancia que se hace particularmente minúscula cuando el texto pertenece a un autor local. Pero también existen deficiencias teóricas. En 1973, en una nota para la revista mexicana *Diálogos*, José Bianco afirmaba que "la crítica argentina fue siempre impresionista. Sabemos que el impresionismo puede darnos páginas de primer orden, pero en términos generales nos dice más sobre el crítico que sobre la obra en la cual éste se detiene, y cuando la personalidad del crítico no es interesante, el resultado puede ser dudoso".

Este criterio de Bianco suele ser considerado un secreto a voces en los medios culturales, con la paradoja de que la Argentina contó y cuenta con críticos de excelente nivel. Baudelaire afirmaba que la crítica debe ser "parcial, apasionada, política, es decir, exclusiva, pero hecha desde un punto de vista que abra mayores horizontes". La respuesta de los escritores y críticos que figuran en esta pequeña encuesta apuntan, sin duda, a cumplir los deseos del gran poeta... Y de los lectores.

MIGUEL BRIANTE

1) Ultimamente, para bien o para mal, parece cundir en los comentarios sobre libros que se publican en los medios no universitarios un lenguaje bastante universitario que tampoco desdeña los guiños de la moda. Muchas veces, parece que los críticos dieran examen de su saber frente a sus pares, de lo último que leyeron, o alardearon frente a un público menos iniciado. En esas poderosas tinieblas erigidas a base de citas y de una jerga que, generalmente, se opone a la buena escritura, las obras suelen quedar ocultas para el lector, sepultadas por teorías que son anteriores a la obra misma y que muchas veces los eruditos críticos creen originales y propias, pobres. En cualquiera de las artes, la crítica debe ser, antes que nada, un puente entre el autor y el público, y estas maneritas de escribir de ahora parecen más bien paredones que ocultan las obras. También están los críticos que se proponen como los únicos que tienen la verdad, marcan líneas, se animan a profetizar quién de sus contemporáneos quedará vivo en la Historia de la literatura dentro de unos cuantos años, casi siempre desde el punto de vista de la cofradía universitaria, estableciendo un círculo en el que ya no sabe si ciertos autores dieron pie a las ideas del crítico o ya empieza a pasar al revés. Una cosa es el mundo del *paper* y otra el mundo en general. Yo creo en la crítica inmanente, aquella que parte de la obra misma, de lo que se propuso el autor, indagando si le salió o no le salió. Porque toda buena obra modifica la preceptiva.

2) No sé si el escritor puede llegar a ser un crítico en el sentido que los críticos se dan a sí mismos, pero prefiero siempre leer, sobre un texto, el texto de alguien que, por lo menos, conozca el oficio o las dificultades del oficio. Como contrapartida a veces me río leyendo algunos frustrados intentos de narrar, aunque sea en una nota, acometidos por algún crítico encumbrado.

3) Una de las mejores críticas que recuerdo, en relación a mi obra, me la hizo Manuel Mujica Láinez, en una carta, cuando publiqué por primera vez *Las hamacas voladoras*, porque me halagaba pero se fijaba lúcidamente en dos cuentos, "El héroe" y "Otro héroe", en los cuales, para él, los bruscos juegos con el tiempo, los calembours joyceanos "imponían innecesarias dificultades al lector". No cambié los cuentos en las sucesivas ediciones pero en los siguientes relatos, dejo de lado esas mañas.



ALICIA STEIMBERG

1) La función específica de la crítica es hacer una evaluación del libro a comentar, pero siguiendo ciertas pautas que, al menos para mí, nunca quedan claras. Quizá las desconozca por no haber desarrollado nunca esa tarea. Sin embargo, creo que hoy en día todos los críticos las desconocen.

No se realiza de acuerdo con este criterio anterior porque nunca hubo una discusión seria acerca de cuáles deberían ser esas pautas a seguir. Es demasiado notable que las críticas, en la actualidad, se hacen de una manera anárquica.

2) Es posible conciliar la tarea del escritor con la de crítico. Por supuesto, siempre y cuando esa persona no intente hacer una crítica de su propia obra.

3) Las críticas que recuerdo bien son las que les hicieron a mis libros. Las demás no me interesan demasiado, salvo aquellas específicas que no se conforman con decir si determinado libro es bueno o malo, entretenido o aburrido, sino las que se meten dentro de la obra, revisitándolo y permitiendo que el lector de la crítica aprehenda la problemática planteada en el texto. Dentro de ese estilo, recuerdo las que hicieron para dos medios diferentes César Magrini y Federico Peltzer sobre mi libro *Como todas las mañanas*.

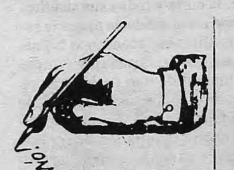


FOGWILL

1. Clasificar, lo que supone una función predominantemente ética: mantener vigente el sistema de normas de etiqueta que rigen el sentido colectivo del gusto, ajustar el uso de o reinterpretar las reglas, innovar un poco en ellas para que el orden de circulación de los mensajes se conserve tanto como sea posible. Ahora y siempre se ejerce esa misión. Es algo inevitable: pasa como con la gramática, o la política o la religión... Las cosas están condenadas a funcionar como deben.

2. Claro: si un chico que hizo un cursillo de periodismo y dos trimestres de taller figura como crítico de un medio, si un empleado de una editorial publica críticas a los libros publicados por sus patrones en ese mismo medio, si hasta hay chicas asistentes de cátedra de la carrera de Letras que pueden conciliar su trabajo con la publicación de críticas, reportajes a autores y gacetillas varias: ¿cómo va a poder conciliar el ejercicio de la crítica con la creación de textos uno que ha demostrado por escrito que, a diferencia de estos personajes, él sí pertenece a la literatura...? Esto es más natural ahora –después de Borges– porque la mayoría de nosotros hace deliberadamente metaliteratura: casi no inventamos ya historias, inventamos lecturas...

3. Supongo que la pregunta se refiere a críticas a mi obra. De las publicadas, la que más me ayudó fue una de Gandolfo, que literalmente hizo pelota a mi *Música japonesa*: me obligó a replantear mi objeto narrativo y dio lugar a los mejores relatos de *Pájaros de la cabeza*, escritos, creo, desde ese estado de pelota y pensando en él. También recuerdo las notas de Freidenberg y Osvaldo Aguirre sobre mis poemas, publicadas en *Diario de Poesía*: mucha gente interpretó que me habían pulverizado, yo nunca me sentí tan bien leído ni tan elogiado. Más que las críticas, me han influido intervenciones críticas de gente que hace literatura: un consejo de Osvaldo Lamborghini ("¡Cuándo vas a aprender a escribir con la boca cerrada...!"), una ironía de Borges sobre mi *Arte de la novela* ("¡Fogwill *parece un hombre* que sabe mucho de autos y de cigarrillos...!"), una pregunta telefónica de Josefina Ludmer ("¿Y cuál sería tu *verdadera* voz...?").



ELVIO E. GANDOLFO

1. En el plano del periodismo cultural (no el académico), su función sería informar con claridad sobre el objeto de la crítica, más una opinión de valor basada más en las intenciones del autor que en las ideas del propio crítico. Adhiero a la idea del norteamericano Peter S. Prescott acerca de que "un crítico periodístico que pierde el gusto por la yugular –y con el tiempo a todos les sucede– es un escritor que nece-

sita otra línea de trabajo". La crítica no se practica en nuestro país de acuerdo con esos criterios, en términos globales. La importancia de lo "cultural", y sobre todo de lo "literario", y de su prolongación (los suplementos literarios) es nimia en la estructura económica de un diario. Eso hace que, entre otras cosas, se dependa en exceso de la única fuente de ingresos (los avisos de las editoriales), lo que suele terminar en compromisos de "no bajarle demasiado la caña" a nadie. En términos generales (siempre hay excepciones) se impone una dorada medianía inofensiva, aguada, muchas veces demasiado semejante a las solapas o contratapas. Al motivo económico se agrega un sistema de contrapesos también paupérrimos (una especie de estructura de poder equivalente a maquinarias de piolines y alambres). Todo el mundo (todo el micromundito) conoce casos donde se desplaza una *buena* crítica, *apenas* negativa, sobre un escritor de moda por otra que lo deje intacto, o series de notas sobre autores de determinadas corrientes narrativas que perturban por su repetición toda idea profesional de "modulación" temática periodística. Cuando una editorial coincide con una de esas corrientes, el sistema endógeno, incestuoso, se perfecciona. El lector hace rato que se ha ido.

2) Sí.

3) Recuerdo en particular una impecable bibliográfica que leí hace años en *Time* sobre las memorias amorosas de Roger Vadim. Lograba hacer entrar en menos de una carilla una serie encadenada de frases impecables que hablaban no sólo del texto sino de las distintas formas en que un hombre puede tratar a una mujer que ha amado, y el grado de valor ético, estético y estilístico que reflejan esas formas.



MARTIN CAPARROS

1) La función principal de la crítica es que haya críticos. Y, en segundo término, escritores.

Me interesan ciertas diferencias entre la crítica literaria –de arte en general– y el pensamiento crítico. La crítica –no la reseña y la gacetilla– elige un tema, ama ese tema, y trata de desplegarlo a partir de ese amor. Cuando un crítico decide trabajar sobre el Tirant lo Blanc es porque cree que él encontrará la forma de decir qué necesita. Me parece que esto aleja a la crítica de arte de la violencia y la impiedad que me gusta encontrar en el pensamiento crítico. La crítica amorosa de su objeto –o, al menos, ayuntada con él– tiene las ventajas y las limitaciones del amor o de la coyungalidad.

2) No es posible conciliar la labor del escritor con la del escritor, así que no. No creo que las labores del escritor cuando narrador o poeta, si es bueno, y las del escritor cuando crítico, si es bueno, se diferencien. Aunque quizás haya un matiz de pudor que las separe a veces.

3) Algunas reseñas –no hablo de críticas– me influyeron alguna vez: reseñas que firmé o que edité me valieron despidos y rencores. Cada vez más la reseña, a diferencia de la crítica, no propone la discusión entre textos sino entre grupos, clanes, tribus y listas de vendidos.

Ahora que se estila la especialización de las funciones, pareciera que las reseñas se han transformado en el brazo armado de la literatura. Los textos discuten entre sí muy poco: prefieren mandar al frente a las reseñas. Con contendientes tan menores, las peleas se vuelven más bien pavas; aunque se insista tanto en la equivalencia de casi todo, no fue lo mismo Waterloo que Titanes en el Ring.



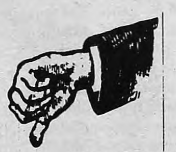
NOE JITRIK

1. Existen dos clases de críticos. Tipo A: consideran que esa función se cumple cuando emiten sagaces opiniones de valor, cuando explican, para que se entienda, un texto que sólo ellos entienden de entrada, cuando se establece un puente que vincula, traduciendo, el autor al lector; consideran que el texto base es opaco y el suyo transparente; sostienen que hacer eso es desempeñar una "función social". Para los del tipo B, es cuestión de producir, a partir de un texto –o sea de una experiencia de escritura–, un nuevo texto que pueda leerse como tal y que permita conocer algo de aquél: la lectura que busca será, por consecuencia, de dos movimientos y no de un solo y su escritura forzosamente palimpséstica, hace olvidar, sin hacerlo desaparecer, el texto base: lo hace reaparecer en su propia dimensión productiva.

Predominan los practicantes del tipo A, siempre acarreando la vergüenza de la insignificancia pero también existen los del tipo B, de a ratos, a los saltos, con el pudor de lo que se enfrenta con la lectura previsible de la crítica, o sea con la no lectura.

2. No es cuestión de conciliar. El del tipo A no piensa que deba ser escritor, ni siquiera que deba saber escribir, lo cual no le impide dictaminar sobre el saber escribir de los escritores. El del tipo B debería ser, obviamente, escritor y tiene sus mismos problemas. A la inversa, es difícil que un escritor lo sea realmente si no conoce el vértigo de la imaginación crítica. Borges, Calvino, Monterroso, entre otros, entre casi todos.

3. Mucha. Desde textos remotos de Amado Alonso y sus secuaces (Spitzer, Wölfflin) hasta Barthes pasando por Blanchot, Martínez Estrada, Auerbach. Nunca fueron, ellos y otros, "modelos" para pensar sino estimulantes fuertes, así como, en su momento, lo fueron mis contemporáneos: Rama, Viñas, Lenhardt, Faye.



BEATRIZ SARLO

1. La cruza de sofisticación narcisística de origen académico y compromisos (con el mercado, con el campo intelectual, con una mezcla de efectos de mercado y campo intelectual) no produce buena crítica periodística. ¿Cómo sería una crítica deseable? Una escritura expositiva, que organice un lugar para los nuevos libros y que, por lo menos, proporcione: una síntesis de texto criticado; una lectura que lo articule con el campo en el que emerge (sistema de rupturas, conflictos o polémicas); un juicio valorativo que le permita al lector disentir con el crítico y construir una trama de desconfianza o de credibilidad. Para decirlo más sintéticamente todavía: una crítica que se aproxime al estilo de la opinión razonada, que sea intensamente personal pero no sucumba a la ambición del crítico de parecer más inteligente que el autor del libro comentado. Sobre todo: una crítica con la que se pueda polemizar, ya que es poco verosímil responder a media docena de párrafos donde el crítico está interesado, sobre todo, en probar que entendió lo que el autor quiso hacer.

2. Sin duda. Por otra parte, los poetas hace décadas que vienen demostrando que esta posibilidad de coincidencia es, además, productiva estéticamente.

3. Las de Borges en *El Hogar*. Las de Roland Barthes cuando intervino en la coyuntura (sobre el objetivismo, sobre el teatro de Brecht, por ejemplo). Las críticas de Jaime Rest en *La Opinión* tenían una especie de modesta erudición y un estilo poco intrusivo pero bien evidente de afirmar el gusto personal. Las de Angel Rama en *Marcha de Montevideo* forman parte de un sistema original de hipótesis sobre la literatura latinoamericana de los años cincuenta y sesenta. En general, las del *New York Times Review of Books* muestran lo mejor (a veces, aunque pocas veces, también lo peor) de una crítica periodística pensada en función del lector. Hoy en la Argentina, las críticas que publica *Diario de Poesía*.



DANIEL FREIDEMBERG

1 y 3. Recuerdo que algunas pistas que me dio Elvio Gandolfo en 1975, en 72 líneas publicadas en *El lagrimal trifurca*, me permitieron disfrutar mejor *El limonero real* y me inocularon para siempre la necesidad de leer a Saer. Eso le reclamo a la crítica periodística: 1) informar, dar cuenta de los textos y de los contextos que les dan sentido (trayectoria del autor, principales cuestiones literarias y no sólo literarias que aparecen puestas en juego) y 2) proponer líneas de legibilidad posibles, más si se lo hace tendiendo puentes con otros textos u otras cuestiones de la cultura y evitando los atajos de la vaguedad, el encasillamiento, las generalidades y las generalizaciones. Si bien no creo que haya crítica que no toque cuestiones de valor abierta o solapadamente, prefiero la que trata de fundamentar su valoración sin creérsela del todo. Hay, sí, una minoría de críticos argentinos en los que encuentro todo eso, pero no en mi especialidad, la crítica de poesía, salvo un puñado de excepciones que apenas exceden el staff de una revista que no voy a nombrar por razones de falsa modestia.

2. La idea de "conciliar" supone la existencia de intereses opuestos. En el mejor de los casos, lo que se da es, no sin mutuas recriminaciones, un diálogo entre dos roles. El lector imaginario para el que se escribe la crítica es un Frankenstein hecho de algunas lectores reales, de las exigencias del medio en que uno escribe, del balance que uno hace del estado de la cultura y de las pautas críticas que uno elige. Para un escritor, en cambio, el lector imaginario es un fantasma que respira *en* la escritura, no existe *antes* y sólo se reconoce *después*.



MARCOS MAYER

1. Una de las posibles funciones de la crítica es proponer motivos para la lectura. El acto de la crítica es una socialización –en la medida en que es, también, escritura– de un hábito y una práctica individual. Y los motivos que provee el crítico son los que producen y justifican el sentido de esta socialización. En este momento mi sensación es que tanto la crítica periodística como la académica han perdido motivos o los han banalizado. Dicho esto con todo lo que conlleva una afirmación generalizada. En el periodismo predomina una especie de triunfalismo que invoca con demasiada buena voluntad un abstracto concepto de calidad, mientras que la academia pareciera estar esperando –y lográndolo por momentos– que los textos literarios confirmen sus presupuestos teóricos o si no –en un gesto conjuratorio– glosando sin gracia una presunta inefabilidad del sentido. Para que esto no sea el habitual desgarro de vestiduras, habría que pensarlo en un contexto que no provee motivos ni debates, frente al cual el pensamiento crítico –y no sólo en la literatura– no ha demostrado la suficiente imaginación para proponer e imponer otros.

2. No creo que sean incompatibles, aunque la unión de los dos oficios no garantiza de por sí ninguna felicidad. La mera convocatoria de ejemplos a favor –Borges, Oscar Wilde– o en contra –Tournier o Calvino– lo demuestra.

3. No contesta.

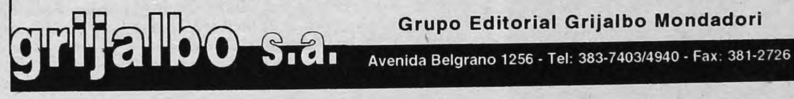


C. E. FEILING

1. La crítica es la Infantería de Marina de la estética: desembarca sobre un texto, establece su sentido y determina su valor. Tiene éxito, a veces, por pura fuerza numérica (la invasión a Normandía) o cuando a cargo de la estética hay un estratega genial (Edmund Wilson, William Empson, Frank Kermode). Algunos críticos argentinos, como Luis Chitarroni, suelen tener éxito.

2. Desde luego que sí; lo que es imposible sostener, como muchos seguidores de Barthes, que no hay ni siquiera una diferencia de grado entre ambas actividades.

3. Recuerdo ahora un comentario (con el que no coincido) de Edmund Wilson sobre J.R.R. Tolkien, que incluye ocasionales estocadas contra W.H. Auden. Forma parte de *The Bit Between my Teeth*, y creo que se llama "Oh, Those Awful Orcs" (algo así como "Ay, esos orcs horribles").



LAS DOS CARAS DE ITALO CALVINO

A propósito de la aparición de "Por qué leer los clásicos" y "La gran bonanza de las Antillas", libros póstumos de Italo Calvino publicados por Tusquets, Miguel Briante recorre la obra del autor para distinguir al gran narrador del pensador, al mejor del más endeble de los dos Calvinos que encuentra el autor de "Kincón".

MIGUEL BRIANTE

Durante años, desde aquella época en la que leer a los italianos –de Vittorini a Moravia, de Passolini a Pavese, de Montale a Quasimodo– era un imperativo ineludible, ha permanecido en mi memoria una escena de *El barón rampante*, novela publicada por Italo Calvino en 1957; es aquella en la que el protagonista, desde uno de los árboles en los que ha decidido vivir, asiste, del lado de afuera de una ventana del piso alto, a la agonía de su madre. Hay un clima ahí –recuerdo un clima–, un eficaz tratamiento del relato que me confirma que Calvino pertenece a la literatura. Pero después, para atrás –hacia sus dos primeras novelas de la etapa neorrealista, *Il sentiero del nidi del ragno* (1947) y *Ultimo vieni il corvo* (1949)– y sobre todo para adelante –desde *El caballero inexistente* (1962), hasta *Si una noche de invierno un viajero* (1980), pasando por *Cosmicómicas* (1968) y otros libros como ése de las *Ciudades imaginarias*–, esa misma memoria no registra otros momentos y apuntala la sospecha de que, finalmente, Calvino es el (fervoroso, indudablemente sacrificado) constructor de demasiados textos híbridos, que sobreabundan en el andamiaje de la alegoría (un género al cual su gusto por la erudición lo condena casi inevitablemente), y que terminan por no ser ni chicha ni limonada.

Calvino había nacido en 1923 –en Santiago de las Vegas, Cuba, pero su adolescencia la pasó en Italia– y el derrame cerebral que lo tumbó para siempre el jueves 19 de setiembre de 1985, en el hospital de Siena, deparó al mundo una chorrera de inéditos que él mismo había empezado a ordenar y anotar para su (¿póstuma?) publicación. La argentina Aurora Bernárdez se encargó de ir pasando al castellano –un castellano que no elude palabras como "follón" o "guapo", un castellano más bien español– esos libros que, bajo el cuidado de su viuda, Esther Calvino, fueron dados a la tipografía. Ultimo en aparecer, *La gran bonanza de las antillas* –publicado, como los anteriores de esa serie, por Tusquets, que viene de presentarlo en una tercera edición de 278 páginas– revela en "una treintena de cuentos, apólogos y diálogos", escritos entre 1943 y 1984, lo mejor y lo más endeble de Calvino.

Lo mejor y los más endeble de Calvino viene de (o está explicado por) su constante reflexión sobre la literatura. Acerca del neorrealismo en el que encuadró sus dos primeras novelas, Calvino dijo a Juan E. González –en una entrevista publicada en *Clarín*–, que no creía que hubiera "habido una poética teorizada y consciente del neorrealismo". Más bien: "Existió una atmósfera de redescubrimiento de la realidad italiana". Pero él, ahora, pensaba que "lo que cuenta es una literatura de la verdad en la cual el realismo es más o menos autobiográfico, es decir, que hay que decir cosas auténticas, tratar de entrar en la experiencia de cada uno y no inventar, no hacer cosas con tesis. Y esto de decir la verdad sirve también para las formas literarias que de distintos modos debemos definir como fantásticas. Y si en alguno de mis libros me separo de la experiencia vivida es porque no me gusta esa cierta complacencia en la grisura y en la mediocridad". La confrontación de esas cortas reflexiones con *La gran bonanza de las antillas* abre varias puntas de acierto y de error, de coherencia y contradicción en el promocionado planeta Calvino. El sedimento neorrealista, sazonado por la irrupción de lo imprevisto -de lo imposible-posible, más que de lo fantástico–, permite los mejores textos de este libro. En "El hombre que llamaba a Teresa", una escena de apariencia cotidiana se transforma en una situación que oscila entre el caos y el vaudeville con el advenimiento de conocidos y desconocidos que, sin explicación alguna, suman sus voces a la de un hombre que, mirando una ventana, llamaba a una mujer en el silencio de la noche. En "Solidaridad", un texto tan breve como la idea –donde el texto, por suerte, es la idea–, un hombre pasa, sin que se alteren las leyes de la probabilidad, de ser un simple transeúnte a ser un ladrón y después un policía y después otra vez un ladrón y finalmente otra vez un transeúnte. Un mecanismo parecido sostiene a "Como un vuelo de patos", donde la prosa de Calvino se demora con eficacia en detalles para reconstruir el clima de una guerra donde es posible que un campesino medio tonto, prisionero de los leales al gobierno fascista, sea herido gravemente por los partisanos que atacan la cárcel y termine peleando junto a ellos, siempre sin saber muy bien por qué. Y todavía es el ambiente bajo, habitual, que impuso el neorrealismo –los arrabales herrumbados de las ciudades italianas, las fábricas, la vida en la pobreza– el que apuntala un delirio tragicómico llamado "La gallina de la sección", en el que una gallina, sospechada de hacer de nexo entre dos sindicalistas, es condenada a muerte. En textos como éstos –sobre todo en "La gallina..." y los fragmentos de *El collar de la reina*–, una novela que Calvino trabajó durante los años '52, '53 y '54, es donde Calvino parece conservar la suficiente carga de lo real como acercarse, sin empardar, a la dimensión de aquel infinito breve texto de Elio Vittorini que se llama "El Simplón le guiña el ojo al Frejus", donde el realismo toca el disparate, en una hipertrofia de lo cotidiano que apunta al grotesco pero que no abandona el dramatismo de lo verosímil.

El otro Calvino, el de las grandes ideas, el que quiere ser al mismo tiempo poeta y narrador y filósofo y autor experimental, es el de las fábulas moralizantes, justamente escritas a partir de tesis, que terminan por ser didácticas, que los convierten en un Kun-Fu literario del pensamiento occidental. Ya en el anteúltimo de los libros publicados después de su muerte, *Por qué leer los clásicos*, suma de varias lecciones en la que Calvino se paseaba de *La odisea* a Borges, del *Orlando furioso* a Flaubert, de Stendahl a Queneau, de *Tirant lo Blanc* a Henry James, su pensamiento fluctuaba entre la vivisección de las diversas estructuras narrativas hasta la pretensión de asestarle un sentido final a cada texto, y exhumaba la vieja idea de que el mundo, en todas sus manifestaciones, es un alfabeto que si sabe combinar revela su sentido último, y que en ese caso la literatura tiene una misión y que esa misión, encima, es profética, como intentó demostrarlo en *Seis propuestas para el próximo milenio* (otro libro póstumo), donde se exaltaba así: "Si quisiera escoger un símbolo propicio para asomarnos al nuevo milenio, optaría por éste: el ágil, repentino salto del poeta filósofo que se alza de la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad...". Es desde esa altura desde donde, leve, Calvino desciende sobre los hombres para explicar el mundo, y este libro abunda en procedimientos que ya Stevenson y Borges –dos de los autores a los que Calvino solía aludir como maestros que lo justificaban– ya habían desterrado de la verdadera literatura por ambiguos, como eso de que una serpiente signifique la envidia (reproche que Borges hacía a las ideas de cuento anotadas por Nathaniel Hawthorne), y otras astucias, o facilidades, de la metonimia.

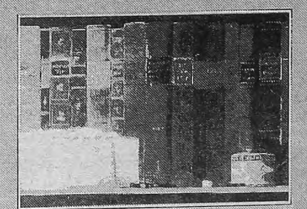
De esa colección de "lecciones" o "interpretaciones metafóricas" de lo real, tal vez una de las más cercanas a un relato –pero de una ingenuidad de boy scout– sea "Un general en la biblioteca", en la que sostiene la esperanza de que si los militares conocieran el placer de la lectura el mundo sería distinto. Pero hay otros textos donde la deliberada intención de que los hechos narrados signifiquen otra cosa convierte al lector en un alumnito. Por suerte, Calvino mismo avisa, en ciertos casos, esa pretensión. Así el lector podrá saltar tranquilamente, o leer con curiosidad de antropólogo, "La tribu que mira al cielo" –escrito para un periódico después del lanzamiento del misil soviético y antes del satélite, en 1957–, "La gran bonanza de las antillas" –breve texto con apariencia de haber sido inspirado en Conrad, pero que en realidad, según el mismo autor explica largamente veinte años después de haberlo escrito, es una alegoría de la política italiana–, "La decapitación de los jefes" –"esbozos de un libro que proyecto desde hace tiempo, y que quiere proponer un nuevo modelo de sociedad, es decir un sistema político basado en la matanza ritual de toda la clase dirigente a intervalos de tiempos regulares"– o los diálogos con Moctezuma, el Hombre de Neanderthal o Henry Ford. Son textos progresistas, contestatarios, sin casi ninguna idea sin antecedentes conocidos, pero "llenos de enseñanzas". En otros, más poéticos, Calvino aborda una especie de ciencia-ficción aplicada que participa de la misma bifrontalidad, y en sus incursiones históricoliterarias, donde se las agarra con Eurídice y la muerte de César a manos de Bruto y sus compinches, aun cuando tome un personaje como Casanova la necesidad de racionalizar lo que está contando le da al relato un tono de manual.

Es que hubo un Calvino equivocado: el que supo escribir, hablando de "El jardín de los senderos que se bifurcan", de Borges –quien afirmaba, entre otras cosas, que la metafísica es una rama de la literatura fantástica–, que "lo que más cuenta en este compuesto ovillo narrativo es la meditación filosófica sobre el tiempo que en él transcurre, más aún, la definición de las concepciones del tiempo que sucesivamente se enuncian. Al final comprendemos que lo que habíamos leído es, bajo la apariencia de un *thriller*, un cuento filosófico e incluso un ensayo sobre la idea del tiempo". Borges, aparte de recordar que la meditada novela policial a la inglesa en cuya tradición de ajedrez encuadra los sucesos de ese cuento no es justamente la idea que se tiene cuando se pronuncia la palabra *thriller*, hubiera dicho que el tema del tiempo es uno de los tantos elementos que usa en el relato, que es todo al revés.

Italo Calvino
LA GRAN BONANZA DE LAS ANTILLAS
colección andanzas
TusQuets Editores

Italo Calvino

POR QUE LEER LOS CLASICOS



TusQuets Editores